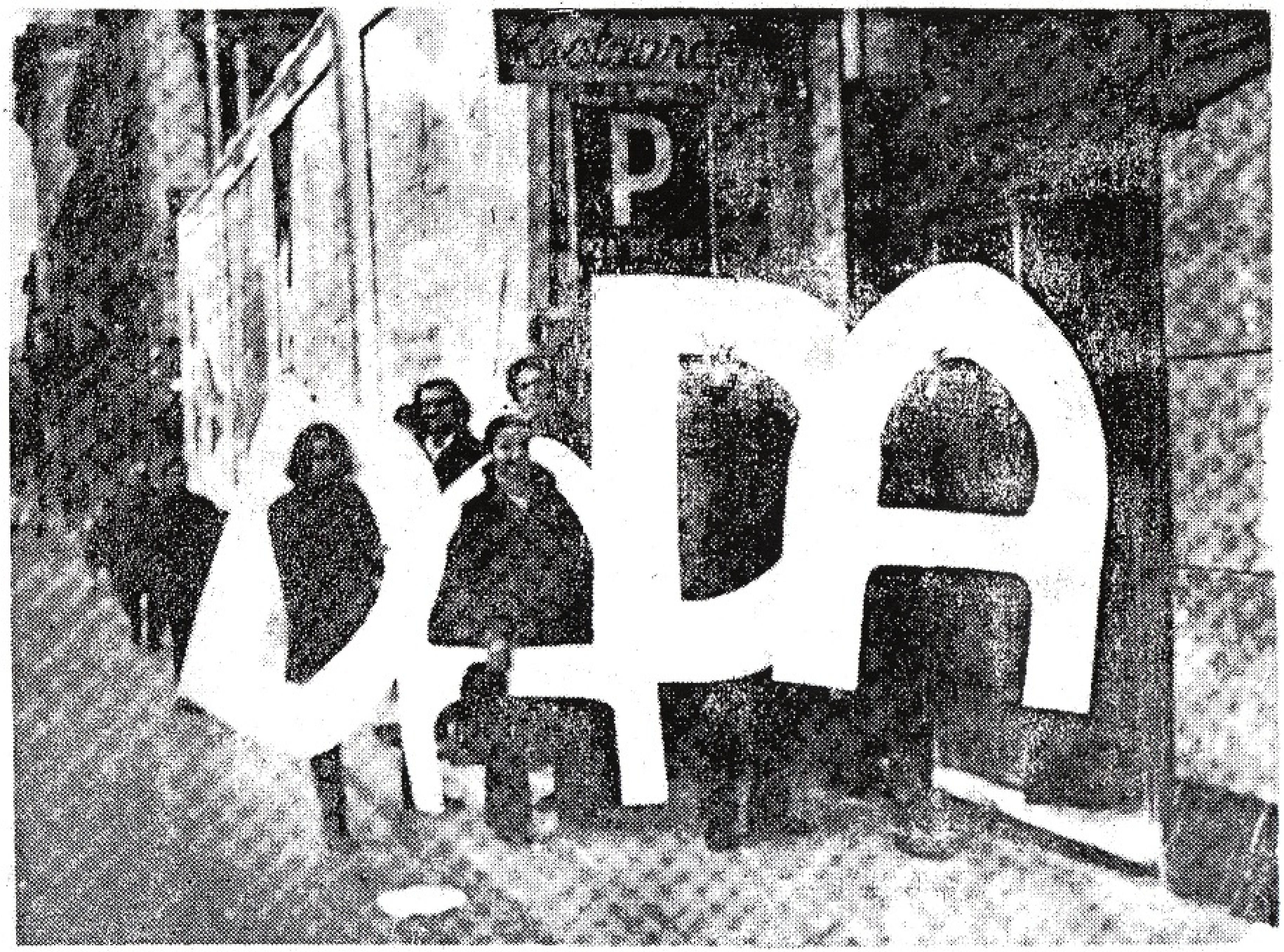
OVUM 10



OVUM 10

Casilla de Correos 2454
La Cruz de Carrasco
Montevideo, Uruguay

OVUM 10 es una revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía dirigida por Clemente Padín. Este N°6 contó con la colaboración de Juan Daniel Accame, Eduardo Darino, Antonio Dabezies, Stella Maris Deliotti, Alicia Rodríguez y Miguel Silva Se editó en los estudios Gráficos de CBA. Suscripción anual: $ 500.- en el Uruguay, y U$S 4 en el exterior

ACTIVIDADES:

- EXPOSICION INTERNACIONAL DE LA NUEVA POESIA, del 8 al 23 de Julio/69, Galería U.
- LIBERARSE-EXPOSICION, del 12 al 22 de Agosto /69, Facultad de Humanidades.
- 5 POEMAS VISUALES, de Clemente Padín, postales Setiembre/69
- POEMA-PROCESO, plaqueta, edición "Ponto" y "Ovum 10", Octubre/69
- OVUM 10, N°1, revista, Diciembre/69
- 1a. AUDICION POESIA FONICA, Teatro Millington Drake y 10a. Feria de Libros y Grabados, Diciembre/69
- POESIA FONICA, de Pierre Garnier, folleto, Diciembre/69
- OVUM 10, N°2, revista, Marzo/70
- OVUM 10, N°3, revista, Junio/70
- EXPOSICION INTERNACIONAL DE EDICIONES VANGUARDIA, Hall de la Universidad, Setiembre/70
- POEMA DEMAGOGICO, de Edgardo Antonio Vigo, poesía pública, Hall de la Universidad, Setiembre/70
- LA POESIA DEBE SER HECHA POR TODOS, de Clemente Padín, Poesía pública, Hall de la Universidad, Setiembre/70
- 2a. AUDICION DE POESIA FONICA, Teatro Millington Drake, Setiembre 70
- OVUM 10, N°4, revista, Setiembre/70
- OVUM 10, N°5, revista, Diciembre/70
- EXPOSICION INTERNACIONAL DE LA NUEVA POESIA, Ediciones de Vanguardia y Audición de Poesía Fónica, Museo "Genaro Pérez", Dciciembre /70, Córdoba, Argentina.
- OVUM 10, N°6, revista, Mayo/71

El poema público se escribe sobre la página del espacio circundante, un espacio crepitante de sintagmas y semantemas en potencia. La sociedad es un espacio escrito y sobrescrito; las significaciones están banalizadas, vacías, por el discurso predominante del consumo, omnívoro y autófago, que terminan por desaparecer como la mayoría de los anuncios publicitarios que se ven con disgusto sin ser leídos. Existe la socialización del poema, la despersonalización, pero si con razón el mensaje del poema individualista está perimido, no recibido por la sociedad masificada- o socializada- - eso que significa personalización a otro nivel por una masa que no es nadie, que es "no persona", estalla lo particular, lo privado , abriéndose a la dimensión pública. La ciudad profanada, aplastada, mutilada, es el habitáculo de las nuevas significaciones, producto de los choques y del azar. El restablecimiento de la gramática sepultada por sus lenguajes, lectura, es el hecho poético. El poema público, núcleo lingüístico, es sujeto a los accidentes y visicitudes de la ciudad; volviéndose contra los obstáculos electrifica - los signos y senales en la gramática urbana, haciendo reconoscibles los vínculos, las dependencias, los pronombres posesivos, las preposiciones de para por contra que, los sustantivos enterrados en las conciencias de las gentes, los verbos que los desplazan. El poema público es centro energético, ningun otro lenguaje sobrevive - en la ciudad, al consumo de bienes materiales, y espirituales,pues no existe nada fuera del proceso, inasible en el flujo de lo concreto.

Paradoja, el poema público vuelve a hacerse personal. Vuelve a ser tomado por cada uno, artesanal, permite una apropiación de los sentidos de la ciudad, un contacto corporal en el nuevo medio tribal.

¿Utópico? Sin duda. Con la deshumanización de la ciudad, rigidización de los controles del Estado, los torniquetes de la represón, toda comunicación fluida puede ser cortada, pues los programadores no aman la palabra libre.

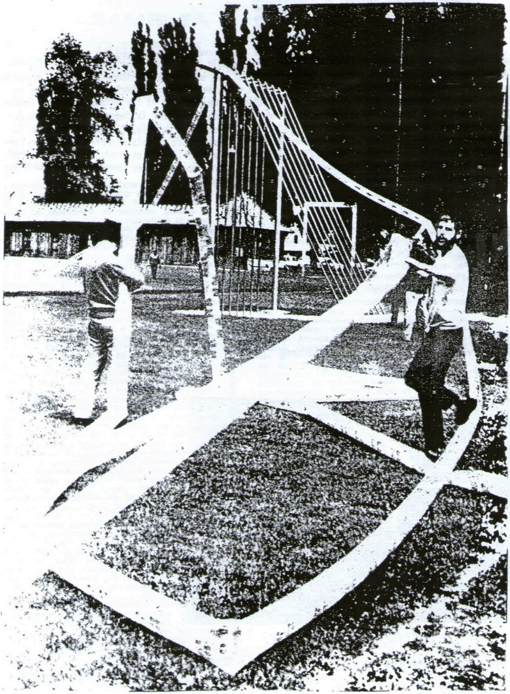
Entonces el poema desaparecerá en la guerrilla, se volverá revolucionario. Una poesía revolucionaria se valdrá de medios de provocación, de acciones violentas. No se trata de una acción política, pues sus efectos no se miden sobre planes de táctica política sino de comunicación poética. Es necesario señalar su proximidad con el acto público, tal como, por ejemplo, ensuciar de sangre los expedientes de los centros de reclutamiento de los Estados Unidos. Estos actos dicen más de lo que realizan. La línea de demarcación entre manifestacion política y poema revolucionario se vuelve ligera y borrosa. El campo eléctrico del verbo se cierne sobre el lenguaje público.

MON-DIEU/NON-DIEU DE SÀRENCO

AQUILE B. OLIVA

Cuando el espacio se hace palabra.

La conducta que sigue el artista de hoy no es más la descentralización del mundo sino la intervención radical en el corazón de los hechos: intenta insertarse no al - margen del mundo de la existencia sino en corto-circuito con el sistema operatorio. La táctica seguida es la - de forzar la realidad en una confrontación no formal y metafórica sino concreta y frontal. Es así que el artista desciende al centro del espacio vital y económico al aire habitado y lo ocupa con los seres de suppropia fantasía, de una fantasía activa y extravertida, disponible para las acciones perturbadoras de los procesos ordena-- dos de la ciudad. En el mundo habitado los objetos esté ticos se desplazan con otro impulso perentorio y combaten la locura utilitarista. Es en ese contexto que Sarenco - dispone y desarrolla un verso de un kilómetro de largo, que se presenta no como un nimbo indefinido y subjetivo, sino como exceso significativo y brillante, apropiado a la objetivización de los signos aplicados. El método uti lizado es un tubo de plástico transparente sobre el cual fueron dispuestas las letras del alfabeto desarticulado e inflado de aire de manera de crear una auténtica ambi güedad y una superposición de imágenes, en tanto que la misma transparencia del tubo permite la superposición - indefinida de los signos (MON DIEU-NON DIEU). El tubo - fue conducido al espacio poblado precisamente cuando és te se llenaba con la presencia de las personas que se - retiraban luego de una jornada de labor. La acción perturbadora de Sarenco es el acto de imprimir en el dis-- trito municipal (que se desplaza ante un signo prescrip to) una imagen caprichosa e improductiva. El tubo con - su superposición ambigua de signos da al espacio cerrado, como lo es un espacio habitado, una calidad de indeterminación y de libertad. Se despliega lúcido y ligero, impulsado por la flexibilidad del material plástico que permite una mayor integración al panorama artificial de de la ciudad. Existe una posibilidad de liberación de los hombres, que se transforman en espectadores de una interrupción de la funcionalidad propia de la ciudad. - Tal interrupción permite al gesto del artista crear otra ciudad en tanto que la representa transitoria, abierta y vital, exactamente como el alfabeto, libre para toda fuerza imaginativa.



Jochen Gerz,agrega al panorama una experiencia en la calle bajo el título "Todavía el libro" o "A propósito del museo de las mil circunsferencias y sin centro",la realizó en Heidelberg (Alemania).Un manuscrito fue soltado al viento por las calles de la ciudad,el mismo contenía un texto.El recogerlo y su posterior lectura daban pautas determinadas y determinantes con respecto al tradicional uso del fenómeno de la lectura -el libro.Acá encontramos un antecedente fundamental para la desaparición de otro de los elementos que tiende a ser sustituído por el marco de la calle,la Galería,el lugar cerrado,los Museos.Convertir a la "calle" como un Museo de nunca acabar es el efecto de esta experiencia,pero si cambiamos el 'habitat' del arte proponiendo la calle,a ella no podemos llevar los productos que sirvieron a la creación de los "encierros tradicionales".El papel impreso vía-volante es importante,otro fenómeno de la lectura poética,estamos en la etapa de la lectura-activada.

329

Si Ud. encontró el número indicado aquí arriba en una tarjeta azul, ud. es la parte que falta de un libro que estoy escribiendo desde hace mucho tiempo. Entonces le ruego pasar esta tarde en HEIDELBERG como si no fuera nada y no dejarse influenciar en su comportamiento por esta noticia. Solo así me será posible poder acabar este libro que tanto amo, mi presente vuelto a encontrar, para dedicarlo a uds.

El Libro

Manuscrito, encontrado en Heildelberg
C 1969 – Ediciones AGENTZIA



DE LA POESIA/PROCESO A LA POESIA PARA y/o A REALIZAR

edgardo antonio vigo

ASAMBLEA GENERAL POESIA "·:"

CONGRESO POESIA DOS PUNTOS. Finalmente se llevó a cabo el Congreso de la poesía dos puntos en la ciudad francesa La Madeleine el próximo pasado 29 y 30 de Agosto. Como se recordará el movimiento poesía dos puntos, promovido por el poeta francés Julien Blaine mediante la difusión a nivel mundial de la "Plataforma de la base para los agitadores del día y de la noche" preconizaba el abandono total de los mecanismos de creación, procesamiento y consumo de la obra de arte —no crear, no publicar, no exponer, etc.— y aplicarse a "promover anomalías, a transformar el medio ambiente mediante una creatividad eficaz, a una imaginación positiva y a una poesía ligada a la realidad". Y, a los efectos de ajustar los métodos operativos, citaba a los poetas a concentrarse en los días 29 y 30 de Agosto con este temario: "modificar eventualmente la Plataforma de Base. discutir sobre las actividades desarrolladas (sobre las cuales esta sección ya dió cuenta a los lectores) y discutir sobre el porvenir que ofrece la poesía dos puntos". La resolución aprobada es la siguiente: 1) El movimiento dos puntos se disuelve. 2) Los agitadores del día y de la noche se dispersan. procediendo al ataque de todas las formas de opresión que provienen de la clase dominante o que viniendo de la clase dominada representan los intereses de la clase dominante. Para esto es necesario, en primer lugar, definir nuestra práctica en función de la práctica política que producirá el cambio en la clase que detenta el poder. Nuestra práctica será didáctica llevando a provocar una toma de conciencia en los oprimidos—explotados los que finalmente tomarán el poder a los opresores—explotadores. Nuestra práctica puede articularse sobre las prácticas políticas existentes. si bien nuestra lucha no se efectúa al mismo nivel (nivel más ideológico que político) puede favorecer la lucha de los sectores revolucionarios que una vez analizados puedan presentarse como eficaces. Nuestra práctica consiste en llevar a cabo ya sea acciones limitadas en profundidad ya sea acciones más extensas pero más superficiales; estos tipos de acciones son conciliables por una multiplicación de acciones limitadas o por el ataque a los medios dominantes que poseen un gran interés entre las masas. Ciertos medios utilizados en la producción artística "con execlusión de las técnicas inútiles" pueden ser utilizadas en nuestras acciones que son evidentemente clandestinas. Las acciones deben ser divulgadas por acciones piratas entre los mass-media en el convencimiento que las acciones por sí mismas no son suficientes si no son explicitadas. Estas acciones unidas a otras contribuyen a una consistente organización revolucionaria. En la situación actual estas acciones intentarán contribuir a la transformación en la correlación de fuerzas y estarán determinadas en función de los acontecimientos y del incremento de las luchas populares. Ciertas acciones pueden ser tan evidentes que no necesitaren explicación, p.e., cuando el sector atacado es antipopular. Se pueden llevar a cabo dos tipos de acciones: en el sector de los explotadores—opresores en forma radical y violenta, dirigida a destruir un sector de la clase dominante, en el sector de los explotados—oprimidos en forma reveladora y denunciante. — Nuestras acciones serán frecuentemente del segundo tipo y deben combatir las diferentes formas de violencia de la burguesía que van desde la policía a la televisión pasando por la publicidad. Lo que orienta nuestra formas de violencia es el intento de destruir las formas de violencia de las clases dominantes". Firman esta declaración los artistas presentes: Moineau. Frougny, Lepage. Pasquer, Hublin, Maloberti. Spatola, Tiziano, Rocher. Alrand, Chassagnac, Bois, Melchor, Blaine, Chaussade, Ibarroudo y Lewin. Como bien lo comenta Blaine, la disolución no sólo implica la conclusión del movimiento dos puntos sino también un nuevo comienzo: la determinación de los valores burgueses tambalea ante el embate de estas avansadillas del nuevo poder cultural que buscan preservar y establecer la frágil determinación de los "elementos de cultura democrática y socialista" mediante una actividad que se alimenta con sus propios fracasos.

PROMOTOR:

JULIEN BLAINE

1. PRACTICA

11.-Para no ser más que prácticas ideológicas, las prácticas artísticas no están menos articuladas con la lucha de clases y con las prácticas ideológicas mismas. La función del arte en la sociedad es la de perpetuar las barreras sociales y contribuir a la división de clases (esto no es bien entendido, el arte es la causa de la división en clases sociales ya que el arte hace que las mismas estén tanto más aisladas unas de otras en cuanto mayor sea la "incomunicación" entre ellas) dando o negando el acceso a tal práctica artísitca, es decir, a las diferentes prácticas artísticas consumidas por las diferentes clases sociales (arte de vanguardia-arte clásico-arte popular o de masas), las barreras sociales ya establecidas no se traducen solamente a nivel del consumo, sino al nivel de las posibilidades de "expresión" (producción) que brindan.
Es inútil pretender hacer 'progresar' el arte dando a todas las clases sociales el acceso a las prácticas artísticas (de consumo), tal acceso no puede ser otro que el acceso a los verdaderos privilegios (que no tienen nada de artísticos) que detenta la burguesía y en donde los "privilegios artísticos" no son otra cosa que los signos, tal "revolución" no puede hacerse a nivel del arte. En cuanto al acceso a las prácticas artísticas de producción ('creatividad'), sino se es más que productor de objetos artísticos, aunque no sean valorizados, es ilusorio. Aún es necesario poderles atribuir una motivación y un contenido sociales.

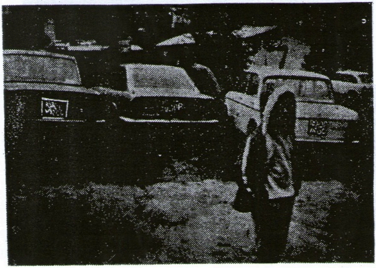
12.-A esta altura del análisis se pueden argüir dos cosas:
121.-Acción comprometida contra el arte (parasitación de las exposiciones, de conciertos...). Tal acción es evidentemente muy limitada, muy fragmentaria. Eso es, no obstante, el tipo de acción que revela (sino por su prolongación por otra forma de práctica que encuentre y susbcriba) el presente trabajo. Es necesario distinguir una acción dirigida a los productores (y difusores) y una acción hacia los consumidores de arte. Por otra parte es evidentemente estéril pretender obrar contra la gran burguesía. La acción a desarrollar debe estar destinada a la pequeña burguesía y (sobretodo) al proletariado. Es entonces que tal acción puede lograr el máximo de eficaci...
122.-Superación del arte. Existe la posibilidad de una práctica específica de aplicación que transforciertos medios de producción artística de manera de hacerlos producir otra cosa que productos artísticos? Si existe tal acción (comprometida no sólo contra el arte) debe ser definida no sólo por sus medios (de producción) propios, sino también por el nivel (fragmentario) sobre el cual pretende operar, distinto del nivel sobre el cual opera una práctica específicamente política (con la cual debe articularse si quiere lograr una cierta eficacia). No debe ser la originalidad de (los medios) acción lo que debe ser buscado (valor de originalidad o de rareza ligado a la práctica artística), sino su eficacia sobre el nivel dado. Así, tal acción debe ser ejercida sobre las prácticas a las cualesaquellos hacia los que se dirige (proletariado y pequeña burguesía), tienen acceso y a su vez no-acceso, es decir, que no tienen más que un acceso relativo (p.e. acceso a un cierto consumo sin acceso a la producción...). Pues las prácticas a las cuales tal clase social no tenga acceso no concierne directamente a esa clase. Con el punto de mira puesto sobre una cierta eficacia, es necesario teorizar tal acción, por lo mismo que no puede ser verdadera la práctica política que no se articule en una práctica teórica. Eso no significa que la teoría sea única, por el contrario, es muy relativa. Es en el espacio ideológico en donde existen diferentes maneras de tratar (ideológicamente) los problemas (grupuscularización). Pretender producir de un golpe el concepto de tal acción sería aberrante, y sería ignorar las contradicciones propias al espacio ideológico. La producción de tal concepto no se puede efectuar más que con la Revolución que modificará la manera de tratar los problemas.

2.- ANALISIS

21.-Análisis.-Con el objetivo puesto en la eficacia,es necesario preveer los métodos de análisis que permitan saber cómo ha sido recibida la acción (acción recibida/no recibida,o recibida inconscientemente),es necesario montar un verdadero dispositivo experimental que permita articular teoría y práctica.Es necesario analizar la acción no solamente por aquellos que la "provocan" sino también por aquellos a los que se dirige.No es cuestión de emplear con este fin los métodos psico-sociológicos,pues estos métodos no tienen rigor.Esos métodos pueden solamente,no importando los elementos ideológicos, ser transformados por nuestra práctica en elementos de la acción (p.e.falsos sondeos de opinión),pero no en análisis de la acción.La acción debe ser concebida como el tiempo experimental,el análisis debe ser productor de conceptos producidos a partir de la acción (y no una representación de la acción),producidos a la vez por aquellos que provocan la acción y por aquellos hacia los que se dirige.El análisis produce un conocimiento de la acción que ha sido hacha y no las intenciones que se pretenden con la misma (como sería el caso de la difusión de un texto pretendiendo explicar 'eso' que desean los que producen la acción).

22.-Registro

221.-Registro y análisis.-Es posible proceder al registro (visual y sonoro) de la acción,concebido no como una señal o indicio (siempre fragmentario y que da demasiado asidero a una absorsión por la sociedad),sino como una materia sobre la cual es posible trabajar (trabajo de análisis).Es necesario,sin embargo,distinguir la producción de conocimientos (análisis) de la producción del registro que toma por materia prima la acción realizada,transformada primero por el registro mismo y por el montaje del registro;tal práctica no puede producir los conocimientos sino solamente (además el residuo que constituye el registro producido) el sentido (a menos que el film o la foto o la banda magnetofónica no sean empleados como lenguaje,de la misma manera que una teoría científica emplea habitualmente el lenguaje usual.Pero la propiedad de secuencialidad del lenguaje usual,en todo limitando sus potencias,parece, en general,particularmente bien adaptado al carácter monosémico del pensamiento científico.).



222.-Registro y práctica didáctica.-La acción encarada que procura el acceso a las prácticas existentes (no artísticas) revela,ya lo hemos visto (ver "Intervenciones en la calle 1",'OVUM 10,nro.4),una suerte de práctica didáctica.Práctica que bien entendida no produce conocimientos 'enseñados',conocimientos que pertenecen a las ciencias cuyos dominios de conocimientos son esas diversas prácticas (enseñar una práctica es enseñar el código que rige esa práctica,pero ese código no es explicitado más que por la práctica científica cuyo dominio de conocimiento es esa práctica.Recordemos de pasada que en el caso de una práctica de consumo artístico,no existe un sólo código sino una pluralidad de códigos posibles que pueden ofrecer el acceso a las "obras",de tal manera que no se puede tener acceso a las obras sin código).El registro de la acción aparece en sí mismo como una práctica didáctica de aprendizaje de la "ciencia" que tendrá por dominio tal acción (ciencia fuera de la estética,pues la acción está fuera del arte),todo registro puede ser concebido de la misma manera que una práctica didáctica de aprendizaje de la ciencia teniendo por dominio la práctica sobre la cual se efectúa el registro.Pero el registro no puede producir por sí mismo los conocimientos que son el objeto de esa ciencia.A menos de ser articulada,como una forma particular de acción en el sentido en que ésta ha sido definida,como el momento experimental de un desarrollo articulado en una misma "práctica" teórica y práctica.

223.-La producción didáctica.-Evidentemente no es el producto del registro (o el resultado de la acción) lo que constituye la práctica didáctica,sino la producción misma del registro (o el de la acción,producida a la vez por aquellos que la provocan y por aquellos a quienes se dirige).Contrariamente a la ideología pedagógica que pretende hacer "reproducir" los conocimientos que ya han sido producidos,la práctica didáctica para una práctica dada produce,no los conocimientos,sino los objetos didácticos (acá el registro,o la acción) que pueden "simular" los objetos pertenecientes a la práctica considerada y pueden consistir en reubicar los objetos de la práctica considerada en otros contextos fuera de la producción de los mismos.Esta producción de objetos didácticos se opera por medio de los conocimientos (ya producidos) transformando los objetos (ideológicos o científicos)cualesquiera.Del efecto (didáctico) producido es por lo que los objetos didácticos funcionan como didácticos,es decir,se genera conocimientos de otros objetos (fuera de la práctica considerada).



expo/internacional de proposiciones a realizar

investigaciones poéticas

centro de arte y comunicación

buenos aires argentina

El próximo 18 de junio se inaugurará esta muestra. Presentará todas aquellas experiencias actuales que tienen como antecedente el haber sido realizadas por artistas que provienen del campo de la poesía visual o sonora. Estos dos campos han sido reactivados constantemente por las búsquedas realizadas a nivel internacional y que han abandonado (casi en su mayoría) el tratamiento del plano poético-visual, así como los lugares tradicionales, tanto en su presentación (exposición) como de formulación (libro). Acumuladas así las experiencias permiten éstas su PROPOSICION. Llegado el momento de la liberación de los campos en que las arte tradicionales se dividían en géneros, pero sin propugnar un ARTE TOTAL, las INVESTIGACIONES POETICAS se mantienen dentro del referido campo, pues emana de todas ellas ese imponderable e indefinible "misterios a develar" así como se podría notar claros rasgos de un "romanticismo contemporáneo", definido en cuanto a su forma y conjugado de manera diferente.

La muestra ha sido organizada por Edgardo Antonio Vigo, con la colaboración directa de Elena Pelli (Resistencia/Chaco) y Clemente Padín (Montevideo/ R.O. del Uruguay).

Han enviado ya sus trabajos los siguientes investigadores poéticos, agrupados por los países que representan: Nei Leandro, Dailor Varela, José Neumanne Pinto, Alvaro & Neide de Sa, Hugo Mund Jr. y Wladimir Dias-Pino, de Brasil. Andy Suknasky y John Robert Colombo de Canadá. Carl Fernbach-Flarsheim, Madeline Gins, Richard Kostelanetz, Ken Friedman y Alexis Rafael Krasilovsky de Estados Unidos, Jochen Gerz, Julien Blaine y Jean-Claude Moineau de Francia, Alain Arias-Misson de Bélgica y Adriano Spatola, Claudio Parmiggiani , Franco Vaccari y Sarenco de Italia, Uruguay estará representado por Daniel Accame y Clemente Padin y por la Argentina Elena Pelli y Edgardo Vigo.

Paralelamente a la expo/ se desarrollarán sesiones de poesía fónica, campo que ha proseguido sus investigaciones profundizando en cuanto a sus teorías y resultados, conformando un panorama novísimo.

Para mantener una coherencia dentro de las presentaciones de proyectos y algunas de sus realizaciones se ha partido de la POESIA/PROCESO, movimiento que en Brasil rompe la hegemonía que hasta aproximadamente 1969, mantenía el GRUPO NOIGRANDES (de POESIA CONCRETA) de San Pablo. La POESIA/PROCESO como novedad nos trae la posibilidad de una PARTICIPACION ACTIVA del observador, a quién brindándole "CLAVESMINIMAS" se lo invita e incita a dar forma y contenido parcial o definitivo del poema propuesto. Asimismo se agrega a esto la posibilidad de una CONSTANTE MODIFICACION del resultado (por la intensificación de público y participación individual), que lo convierte en un "NUNCACABAR" del poema. Posteriormente se dá una corriente en todo el mundo, donde las investigaciones poéticas se proponen pero no se concretan. Cabe así la posibilidad de intercambiar ideas, conceptos y PROYECTOS y liberarse del OBJETO POETICO (caro a los surrealistas con su variante POESIA/OBJETO y propuesto por los primeros apuntes teóricos de la poesía/proceso - WLADIMIR DIAS-PINO-) como resultado definitivo y necesario hasta ese momento. La realización del trabajo proyectado puede estar hecho por una sociedad totalmente alejada del proyectista o investigador.

Un poema público es la imaginación en la calle,no es todavía la imaginación al poder sino su hermano menor.Manifestación política y poema se aproximan a veces hasta confundirse en la dimensión pública. el poema que se describe es un trabajo de equipo que tuvo lugar en Madrid,en las avenidas principales. No es el poema sino algunos de sus fragmentos captados por la cámara y el registrador.El poema público por su naturaleza misma es proceso,fluido,se escapa de nuestras manos.El arte deviene dulce,flexible,humano.Eso desconcierta a los tecno-estetas,y evidentemente a las gentes que no están habituadas a eso que se les habla en las calles,donde están pero responden.Es necesario hablar su lenguaje.
Se trataba de hacer las combinaciones y las permutaciones de Madrid a Madrid mismo.Las letras de tamaño y medida humano estaban en constante movimiento,jamás se detenían en ninguna posición determinada; las circunstancias especiales de Madrid imponían esa modalidad - a pesar de la visibilidad evidente de de las letras blancas esos signos lingüísticos se podían simular como siendo transportadas,llevadas con soltura por las permutaciones bruscas en el momento que se convenía,como por el ángulo de lectura (era necesario estar de frente a la palabra para poder leerla),y por los espacios blancos (la palabra podía extenderse una centena de metros,ubicarse sobre diferentes profundidades) o los oscuros (la racimación de los hombres-letras) y por la capacidad de leer las palabras en su contexto,por esas condicionantes,en fin,se constituía la escritura de nuestro texto en la calle.Más allá (o más acá) del contexto lingüístico implícito (nulo),el contexto inmediato era topológico,el de los lugares encontrados al azar en el centro de Madrid con sus propias connotaciones.A la presencia física de las letras responde el contexto físico de la ciudad,desdoblando el contexto lingüístico propio.Nosotros habíamos previsto hacer un plan topológico-permutativo,pero hemos preferido dejar nuestro texto al azar de los estímulos de la calle y a las decisiónes tomadas en grupo sobre lo vivo,a menudo caóticas,apenas las palabras literalmente se decidían,se generaban.Al fotógrafo y al registrador le resultaban imposible reproducir los fragmentos de articulación y de autogeneración del poema público que seguían. Las letras eran indisciplinadas no teniendo,para ordenarse,más que sus profundos impulsos de significar.Un viento y una lluvia inédita (casi todo es inédito en el poema público) deforman las letras, les dan una plasticidad imprevista.En cuanto al registro,la ciudad es el asiento de lo circundante, la voz humana está ahogada por el fragor de los autos,y fue por ese motivo que el grabador,permanentemente en acción,no registró más que algunos fragmentos.Por otra parte ese ruido,los accidentes materiales,los empujones,son el medio cotidiano,que es la materia del poema público.Los animadores del poema fueron:la 'A',Ignacio Gómez de Liaño;la 'M',quien esto escribe;la otra 'A',Marisol Quejido;la 'D',José Martínez Martínez;la 'R',Fernando Carbonell;la 'I',Antonio Cabal;la otra 'D',Enrique Quejido; fotógrafo,Manuel Quejido y grabador,J.O.B.





VIVIR ES CONTRADECIR Y CONTRADECIRSE

Querido Julien,no sé si podré asistir a la Asamblea,aunque me gustaría,si llego será el 30 o el 31. Pero te envío,de todos modos,mis reacciones después de los meses pasados desde tu manifestación.Tú sabes,por nuestra correspondencia durante más de dos años,que creo esencial la dimensión pública de la poesía -además es lo que deriva de la poesía experimental que hemos practicado.Mi única poesía est bien en la calle.Pero,el !:! en la retórica habitual llega a conclusiones sentenciosas.Noté un rosado romántico-revolucionario y aún algo surrealista (sombras de Bretón!) en el manifiesto.C.K.Y entre algunas de las reacciones de los que te respondieron un tono de la revolución gris,programático y resfr f:iado.Peor!Por amor a Marx no dejes que los robots de cabeza dura tomen los mandos!Pero,allí no est el asunto:el asunto es el LENGUAJE.Julien,amigo,camaradas del primer Congreso Bipuntillista,todo esto es lenguaje.Nos desprendemos de un fonde de LENGUAJE mientras intercambiamos gestos y contraseñas.No ha pasado nada aún que no sea una palabra.La cisura entre acción-parasitaje y texto no existe!El homb Zen deja dos trazos en el pergamino y luego hace sus necesidades.Incluso en el lenguaje más marxista, la dialéctica entre superestructura e infraestructura es más inflexible,inconsútil,es un tejido conti nuo.EL LENGUAJE ES UN CONTINUUM.ESTO ES UNA SUPERFICCION,DESDE LUEGO.

POETAS DEL MUNDO,UNANSE!

"...los museos y las colecciones están saturados; pero el espacio real aún existe..."

LES LEVINE

El arte de la primera mitad del siglo XX se destaca por la pretensión constante de QUEBRAR LO HEREDADO (Negar para seguir... todo siguió igual). Es que el artista quiso hacer la REVULSION utilizando los medios ambientales y una exagerada (egocéntrica) terminología que hace ya mucho perimió. El deseo de ser institucionalizado "artista" con todo lo que el título implica, ha sido una prueba que cuesta superar. Hoy el panorama se aclara, éste nos ofrece un NO VA MAS!!! de la terminología y una posibilidad nueva: el ESPACIO REAL , abierto, cotidiano, y de fácil trasmisión, vía comunicación-transitada.

Por supuesto que este quebrar de ámbito exige a quién lo practica el QUEBRAMIENTO interno de su PROPIA ACTITUD. En ésta está la base fundamental de la utilización del NUEVO ESPACIO AMBIENTAL, deberá el "proyectista" (1) sacudir dentro de sí mismo la figura que querrá representar en el futuro y jugarse a las pérdidas y ganancias que toda nueva actitud presupone.

EL NUEVO ESCENARIO

Variar el sistema que nos rige y cambiar las estructuras clásicas en cuanto a medios que movieron el arte hasta nuestros días, romper con los habitáculos, salir y ganar la calle, forman en su todo la "NUEVA ACTITUD de los AGITADORES DEL DIA Y DE LA NOCHE" (2), que se proponen realizar por vez primera una "revulsión" que no sea únicamente formal y estética sino de CAMBIO REAL DE VIDA . La "obra" pesa y crea una serie de limitaciones reales (la posesión de la misma y porconsiguiente su acumulación), detiene nuestra dinámica, y posteriormente nos atrapa para señalarnos un destino de pequeño burgués. La "posesión" de la obra pone en marcha el concepto de "contemplación" y ésta es satisfecha en la medida que poseamos variados elementos para que la misma, entre diversificación y comparación, de índice de valores en cambios sucesivos de apreciaciones.

Revulsionar (3) es la palabra para la ACTITUD límite del arte actual, y para ello, insistimos, la "obra" se perime para dar paso a un elemento la ACCION. Esta está basada preferentemente en despertar actitudes de tipos generales por planes estéticos abiertos, y que buscan dentro de ese terreno expandir su acción revulsiva a otros campos. No hay otro método posible que batallar dentro del plano estético (por supuesto dentro del campo del arte) para conseguir ese cambio, pero el cambio "revulsivo" no debe ser únicamente en las formas de la cosa, sino en la profundidad y propio interior de la misma, y si buceamos lo interior llegaremos a lo mental es decir a la propuesta más que a la realización. Esta deberá ser concretada por la participación (4) posterior y enjuiciamiento, uso o descarte de las someras claves propuestas. Este a su vez, no se convierte en un tirano condicionador de libertades de ACCION, sino por el contrario lo PROMUEVE asistemáticamente (5).

Cuando Julien BLAINE propone su "acción posteriormente concretada" en Clermont, a 60 kms. de París, nos dice: "UNA CIUDAD: REVOLUCION. Esta mañana ustedes encontraron a su ciudad rebautizada: los carteles indicadores de las rutas de acceso no llevaban ya el nombre de la CIUDAD DE USTEDES , sino indicaban la dirección de la REVOLUCION. Algunos vehículos- acaso también de ustedes- circulaban con un afiche.

"MIREN LA REVOLUCION EN MARCHA". Esta nueva denominación queda a disposición de cada uno. Una CIUDAD-REVOLUCION, ciudad hasta aquí apacible, por un cierto tiempo angustiada por la pregunta QUE ES LA REVOLUCION EN MARCHA?".

PROPOSICIONES

A la calle hay que proponerle. No es más que eso, es decir, señalarle. No debemos corregir al transeunte, ni cambiarle su ritmo, éste debe continuar con el tratamiento del paisaje rodeante-cotidiano, pero debe ser "revulsionado" en forma constante por "propuestas nuevas" basadas en "clavesmínimas". La función del "proyectista" será la de indicar simples elementos que permitan un"hacer" posterior, legando al receptor de las mayores posibilidades de desarrollo. Acá no hay detención del traseúnte para volcarle elementos de re-creación, sino proponerle, exigirle que HAGA. Si el ARTE DE CONSUMO se ha constituido en una forma de alienación, como contrarréplica se deberá PROPONER más que HACER. La calle no acepta ideas ni teorías extrañas a ella misma, UN ARTE EN LA CALLE no es sacar lo viejo a tomar el sol (acercamiento pedagógico del arte tradicional enclaustrado) ni tampoco "armar formas nuevas que disfrazan su ancianidad", sino una NUEVA ACTITUD (lúdica) que concilie todos los elementos inherentes a ella misma.

Si el urbanismo y la arquitectura han coayudado a dar mayores posibilidades al hombre de hoy fuera, que dentro de su "ámbito familiar" (vida exterior y su alto porcentaje en relación con el vivir interior-urbanístico) el arte debe dar una respuesta para que esa CALLE sea asimilada, VIVIDA INTERIORMENTE, cotejada, propuesta, cambiante, VIVENCIADA la direccionalidad del ARTE DE CONSUMO ha hecho que ella pierda PLASTICIDAD (impacto de la propaganda reiterativa, anulación de la capacidad de elegir, imposiciones sicológicas, creaciones de necesidades no consultadas por uno mismo), para recuperarla se proponen los proyectos A REALIZAR. (ver: "DE LA POESIA/PROCESO A LA PESIA PARA Y/O REALIZAR" Edic. Diagonalcero- 1970- La Plata, ensayo de E.A.V.)

PROYECTO A REALIZAR.-

Un tarjetón indicando una "CLAVEMINIMA" y un elemento (que puede ser sustituído), nos invita a realizar un acto que podemos simplemente modificar por otro. Basado en su lectura, la realización de nuestro "PROPIO ACTO". Expliquemos: tomar una tiza, marcar una cruz (o cualquier otro centro geométrico o no), dentro de ese centro o alrededor del mismo hacer un giro de 360° (que puede ser menor

" UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO "



o plural), sumar una variante respecto al horizonte que podemos variar al ponernos en puntas de pie, o en cuclillas (por que no descender y apoyar nuestro cuerpo literalmente en el suelo), con cualquiera de estas posibilidades y su ejercitación usted ha realizado UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO (Proyectista: E-A.V., Propuesta: UN PASEO VISUAL A LA PLAZA RUBEN DARIO. Bs. As.,CAYC, 1970).

La no existencia de la obra, la no necesidad de estar presente, la afimeridad del estar, la posibilidad abierta a "concretar" disímiles "ACTOS" a los propuestos nos convierte a todos en "HACEDORES" (léase tradicionalmente CREADORES) de situaciones y no consumidores digitados aprorísticamente El "señalamiento" desencadena, no limita.

SEÑALAMIENTO.-

Para definirlo transcribiré mi declaración dada en oportunidad del primer señalamiento titulado: MANOJO DE SEMAFOROS (La Plata, 19 de octubre de 1968), extractos de la misma, por supuesto ". . . Se propone: no construir más imágenes alienantes sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan.

Una "revulsión" para que el "hombre despersonalizado" que la construyó, observe "personalizado" al ser señalada esa construcción.

Una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético Se proclama: la calle albergadora del objeto señalado presenta a las estructuras estéticas y constantes del hombre, la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar y no estar cobijadas... Lo colectivo de su vivir, lo demográfico son factores que el arte no debe dejar de testimoniar. Son señales que marcan una época. Pero éstas no deben "REPRESENTARSE" sino "PRESENTARSE" ... En consecuencia el hombre debe llegar a la comunicación mental por medio de los pesados bagajes del concepto posesivo de la cosa para ser un observador-activo-participante de un cotidiano y colectivo elemento señalado".

NOTAS

(1) ."... Lo que ha sido descartado es la utilización del término "artista", éste es el representante individual de un arte de "pieza única". Un resultado armónico. Pero desde que el artista ha comprendido que los "equipos" funcionan contemporáneamente (o lo colectivo, "hacer" masivo de un acto) mejor que la lucha personal y desde que se ha comprobado que su conducta dio como resultado el abastecimiento de una "elite", han nacido en él, el condicionar su acción y dentro de otra estructura que le permita sentirse más armónico con su "conducta" y lo a proyectar.
NEIDE DE SA propone el nombre de "PROGRAMADOR", los italianos el de"OPERATORI" JULIEN BLAINE los clasifica como "provocadores para hacer" (luego por el de "agitadores del día y de la noche"- manifiesto; o de "propuesta a nuevas plataformas"- agregado del autor)... Proponemos el término "PROYECTISTA" pues el mismo es una derivación directa (de algo a realizar) del "proyecto". Y para completar llamaríamos "PROYECTISTA-PROGRAMADOR" a la conjunción en equipo para la realización de complejos no individuales..." (del artículo "UN ARTE A REALIZAR"- revista RITMO, La Plata/1969- número 3 - E-A.V.)

(2). con este nombre propone JULIEN BLAINE más que la denominación del "proyectista" rotular a la NUEVA ACTITUD, así lo entendemos nosotros, es un algo más general, un REVULSIVO interno (ver: PLATAFORMA DE BASE PARA LOS AGITADORES DEL DIA Y DE LA NOCHE DE LA POESIA), que sirviera para los debates a realizarse desde el 29 al 31 de agosto de 1969).

(3).utilizamos el término REVULSIONAR porque la direccionalidad del mismo nos denuncia una ACTITUD y a ésta la demarcamos dentro de lo individual-interior, por el contrario el periaido término, para este caso, REVOLUCION, nos denota y contacta con actos- exteriores que produzcan - cambios de ACTITUDES.

(4). que nos cerramos dentro del clásico concepto de una participación literaria, no modificante de la imagen, o la de primera mitad de siglo, de posibilitar ciertos cambios estructurales por la vía material (léase LE PARC) sino la de "modificar las estructuras materiales o idea de lo propuesto".

(5). es decir de un arte sin sistema previamente condicionado para su desarrollo, legando esa sistematización al receptor del proyecto que le dará el carácter heterogéneo, pues cada uno de - los receptores "HARA" su acto "ACCION".

POESIA CONCRETA

El concretismo libera la poesía de lo algebraico, lo lineal, instaura la estructura geométrica, la implosión conjunta de forma y significado. La síntesis que se impone al análisis. La extensión y lo temporal que ceden la duración al espacio, pero conservando sus "instantes sucesivos". El isoformismo contenido-forma que logra el isoformismo espacio-tiempo. El esquema lógico-discursivo que tambalea y se sostiene gracias al uso del sistema sintáctico estructural creando un ámbito lingüístico específico que funde la expresión verbal y la no-verbal en la estructura-contenido que se trasmite. No el mensaje expresivo, hedonístico, sino el "objeto en y por sí mismo", no un intermediador de objetos exteriores o un descriptor de experiencias subjetivas. Se altera el vehículo de la poesía: de lineal a estructural, de poesía discursiva encasquillada en un soneto o verso libre temporal al poema-producto espacio-temporal. Se mantiene inalterable el mecanismo de creación y el de consumo, que sigue siendo expectante, la participación se reduce a "saber ver y abrir estructuras" para la interpretación.

hombre hombre hombre

hambre hembra

hambre

hembra hembra hambre

DÉCIO PIGNATARI
HOMBRE (1957)

POESIA VISUAL

El paso formal luego del concretismo. La anulación del tiempo. El espacio omnipresente. El lenguaje se desplaza de la significación a la figuración del signo, del semantismo al semiotismo. La revuelta no contra el lenguaje en sí, sino contra el lenguaje enajenado por el sistema de explotación capitalista que se vale del mismo para sostener su índole inhumana, basado en su esencial función de sustituir la realidad y la acción para referirlas: la autoridad de la representación por sobre lo representado. El lenguaje es una metáfora del mundo exterior y fundamentada en ese concepto la nueva poesía se encamina hacia la incidencia sobre el término metaforizado, es decir, la realidad, y no sobre el sistema de representación en un vano intento por desarrollar 'in extremis' el concepto de poesía o arte, tal como lo intenta la poesía pasatista y el resto de las artes representativas. La modificación se realiza en el producto, la obra: lo formal por el contenido expreso (lo formal de contenido inexpreso literariamente) y lo espacial por lo espacio-temporal. "El espacio es la poesía es el espacio es poesía" (Saranco). Se mantienen incólumes el resto de los mecanismos que intervienen en la creación.



poesía visual

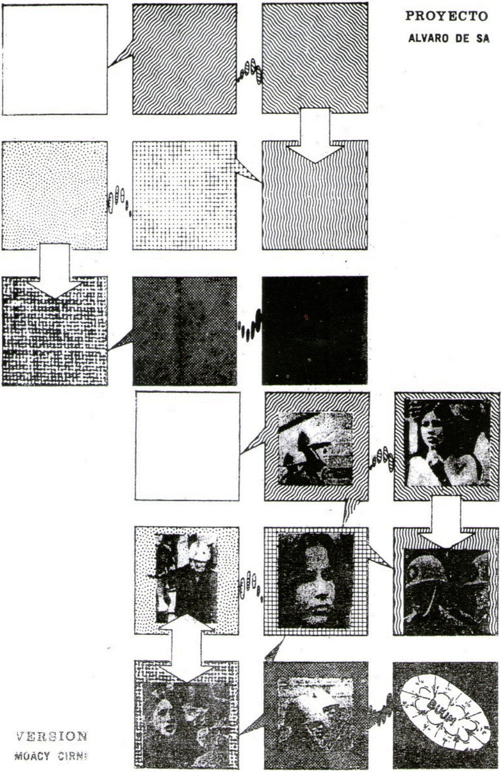
EDGARDO ANTONIO VIGO

POEMA DE PROCESO

Si ya en el poema concreto existía el proceso,éste estaba subordinado a la estructura.Sin embargo una estructura dinámica exige un proceso que desencadene su dinamización.El proceso por encima de la estructura pero sirviéndose de ella en cuanto es su vehículo.Se realiza el isoformismo espacio-temporal en un contínuo que aporta nuevas informaciones ajenas al proyecto,según la versión creativa del consumidor, pudiendo ser estética o no,interesando sólo su carácter de consumible ("lógica de consumo").La estructura es codificada por el proceso:inauguración de nuevos conductos de comunicación:creación de nuevas vías informacionales.El proceso que genera cambios y transformaciones sobre el poema ofrecido al consumo.El código intercambiable contra lo estático de la estructura:los elementos del poema de proceso se influyen unos a otros,los elementos de la estructura se integran monolíticamente.Se indagan las posibilidades que potencian a los signos no-verbales:"La toma de conciencia frente a nuevos lenguajes,creándolos o manipulándolos dinámicamente" (Neide y Alvaro de Sá).Separación neta entre poesía (problema ligado a la lengua,de naturaleza abstracta) y el poema-objeto,producto visual o táctil,instrumento manipulable.La liberación del poema:deja de ser el sustento de la poesía para convertirse en su propio conducto:"El poema de proceso es antiliteratura en el sentido en que la verdadera mecánica procura el movimiento sin fricción o la electricidad busca su aislante perfecto" (Wlademir Dias-Pino),es decir,el sentido que busca su propio circuito para realizarse.Se altera el producto y el mecanismo de consumo.

PROYECTO

ALVARO DE SA



VERSION

MOACY CIRNE

POESIA A REALIZAR

Ya no sólo el consumidor crea activamente en base al proyecto sino que no lo hace individualmente según la versión que le merezca su acto solitario de consumo sino que lo hace colectivamente.De la expectación del concretismo y poesía visual pasando por la participación del poema de proceso a la construcción-creativa del poema a realizar.La poesía ubicada en el contexto de las luchas que origina la confrontación dialéctica de las contradicciones de nuestra época:la cultura burguesa es la suma no sólo de los valores determinantes que promueve y produce para asegurar su 'status' sino también la suma de valores determinados que genera la actividad cultural de los sectores explotados.Lenin los llama "elementos de cultura democrática y socialista" (Notas críticas sobre el problema Nacional),elementos que sólo podrán imponerse íntegramente en un estado socialista avanzado una vez que la determinación de los valores burgueses haya desaparecido.La poesía devuelta a la realidad,al ámite de contradicciones superestructurales que reconoce como básica a la contradicción entre el modo de producción capitalista y el modo de producción socialista.La modificación del modo de producción artística y,consecuentemente el de consumo (y lugar de creación y consumo),es la finalidad de la 'poesía a realizar': el desarrollo y supervivencia de los "elementos" culturales aún no determinantes,la creación colectiva que devolverá al arte sus valores humanísticos -que coinciden obviamente con los valores que propugna el modo de producción socialista- y la "activación más profunda del individuo:la realización por él del poema" (Edgardo Antonio Vigo:"De la poesía/proceso a la poesía para y/o realizar").La modificación esencial es sobre el 'modus operandi,el modo de producción,no sobre la obra o el producto,lo que no impide que éste se vea alterado impredeciblemente por el propio modo de producción desencadenado. "No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria"(Maiacowski).

"la poesía debe ser hecha por todos"

proyecto de clemente padín

MATERIALES: un panel de espumaplast o similar de 1,50 de alto y 2.00 de largo, 100 o más instrumentos como el que se describe: un alfiler con una cinta de color (los más variados) y una papeleta blanca (medidas 10 x 1 cms.); y un volante con el siguiente texto: <u>instrucciones</u>:escriba en la papeleta blanca un verbo en infinitivo que exprese su necesidad de acción en este momento. Luego clave el alfiler en el panel en el lugar que Ud. lo crea conveniente, de tal manera que el verbo quede oculto, por la cinta de color. Al finalizar el poema,los organizadores pegarán horizontalmente la papeleta blanca de tal manera que pueda leerse, pendiendo las de color, y así tendrá la pauta de su inquietud a nivel colectivo y la concreción plástica del poema que ha contribuido, junto a otros a crear."

"poema demagógico"

proyecto de edgardo antonio vigo

MATERIALES: una urna electoral o similar, con el orificio circular (3 cms. de diámetro) y una circular con las siguientes instrucciones: "Coloque, conservando su anonimato,una frase, fonema, símbolo o signo visual (etc.) indispensable para Ud. en un poema, en el espacio en blanco del presente.Haga un tubo e introdúzcalo en la URNA N°1. Recibirá la certificación de su voto en forma de un tarjetón que deberá colgar en su solapa. Gracias" Debajo de él deberá dejarse un rectángulo de 15 x 10 cms. aprox. Luego el participante deberá INTRODUCIR SU VOTO EN LA URNA RECIBIENDO UN COMPROBANTE DE SU ACTO.